

Schubert hungarizmusairól

– Kísérlet –

A Schubert-muzsika magyaros stíluselemeinek kérdései, immár több mint egy és egynegyed százada: *legalább* Theodor Helm 1871-es cikksorozata óta¹ foglalkoztatják – változó intenzitással – a magyar és nem-magyar elemzőket; ám minden téren kielégítő eredményeket felmutató, a téma összes aspektusát illetően megnyugtató válaszokhoz elvezető írásmű mindmáig nem született. Schubert életművének magyar vonatkozásait *együttesen* kellene vizsgálni, *egyetlen* nagyszabású publikáció keretében: kezdve a sort olyan Magyarországhoz *kötődő*, ám *nem magyaros* zenéjű alkotásokkal, mint például a *Lob des Tokayers* (D 248; érdekesnek mondható, hogy a magyarországi költők verseire írott Schubert-dalok többsége *ilyen*); folytatva a magyar eredetű stílusvilág jelenlétének *teljes körű* „feltérképezésével” Schubert kompozícióiban (*újból* átgondolva – és nem szabadon kihagyva közülük – *valamennyi*, az idők folyamán „szóba került” esetet), s eljutva végül az ilyen jellegű nyelvi alapelemek zeneszerzői asszimilálásának különféle módzataiig az analitikus bemutatás során. Bizonyos fokú mintaként szolgálhatnak ehhez a Schubert-zene beethoveni gyökerű nyelvi fordulatainak *életműbeli útját* nyomon követő tanulmányok, melyek szép számban láttak napvilágot az elmúlt évtizedek alatt. Egy ilyen típusú szisztematikus vizsgálódás részeként – és ezen a ponton lép föl a kérdéses munka speciális nehézsége – egész egyszerűen *nem kerülhető meg* a korábbi (mennyiségi tekintetben kétségkívül nem csekély) szakirodalom (sokszor egymásnak ellentmondó) szempontrendszereinek következetes végiggondolása. A problémakör *jellegénél fogva* alkalmatlan a *tabula rasa* kiindulású vizsgálódásokra: nem „intézhető el” egyetlen „huszárvágással” jó tucatnyi évtized vonatkozó irodalma (mint újabban megfigyelhető); korántsem mellékes például, hogy *mit* hallottak *magyarosnak* német elemzők a XIX. század második felében, és: *miért*. Az ekképpen felsejlő munka egyrészt „elborzasztóan” gigantikusnak tűnhet; ugyanakkor nem biztos, hogy valójában *egyetlen* elemzőre váró feladat.

A jelen tanulmány – konferencia-előadás szerkesztett változata lévén – természetéből adódóan nélkülözi az effajta heroikus célkitűzéseket. Összességében nem több apró szeletnél – vagy inkább morzsánál – a téma *egészét*

¹ *Ungarische Musik in deutschen Meistern*, in: Musikalisches Wochenblatt [Leipzig], az 1871. október 6-i számtól kezdve kilenc részben, folytatólággosan.

tekintve, s pusztán egy a *lehetséges* kezdő lépések közül, melyeket e téren tenni lehet (reálisan számolva esetenként a tévedés lehetőségével is). Mindennemű látványos rendszerezettséget nélkülöz; szabad irányváltások mentén halad viszonylag „kényelmesen”, s nem feltétlenül (és talán nem is *jellemzően*) a leggyakrabban emlegetett magyaros stílusú Schubert-példákat veszi sorra — ám rövid terjedelmén belül *épp ezáltal* igyekszik némi újdonsággal (is) szolgálni.

Franz Schubert 1818-ban és 1824-ben, két zselizi tartózkodása során bőségesen hallhatott magyar muzsikát — és talán a XX. századi fogalmak szerinti *népdalt* is. Ám ahhoz, hogy az akkortájt már javában virágkorát élő verbunkos stílusú magyar tánczenével megismerkedjék, lényegében ki sem kellett tennie a lábát Bécsből — oly jelentékeny kínálat volt belőle a császárváros zeneműpiacán. Nem véletlenül: a nyugati műveltségnek hagyományosan afféle keleti „végvárát” jelentő, ugyanakkor – földrajzi fekvése következtében – egyfajta közép-európai kulturális „olvasztótégely”-szerepet szintén betöltő Bécs zenei sokszínűségében a térség gyakorlatilag valamennyi népe és nemzetisége képviseltette magát. Mindez a legkülönbözőbb korokra nézve igaz: így volt már hajdanán a barokk időszakában, s e nemes tradíció folyamatosága egészen a *századvég* időtlen-boldog békeéveinek operettterméséig nyomon követhető. Az itt élt komponisták dallamforrásainak rendkívül széles skálája *ebben* a hagyományban gyökerezett². Az az ideológia, vagy árnyalt politikum, mely e kulturális heterogenitás mögé rejtőzve századokon át gyakorta megnyilvánult, *Schuberttől* mindazonáltal teljességgel idegennek tekinthető: amint látni fogjuk, nála egészen más sajátságokról beszélhetünk a magyar vonatkozások esztétikai oldalát illetően.

Első *dokumentálható* találkozása a verbunkosmuzsikával még ifjú korára nyúlik vissza, amikor is a cseh születésű Wenzeslaus Matiegka Bécsben megjelent öt tételes *Notturmo*-trióját fuvola - brácsa - gitár - gordonka *kvar-tetté* (D 96) dolgozta át a „szárnyait bontogató” 17 esztendő komponista Schubert. A műben „Zingara” feliratot viselő negyedik tétel motívikájának alapjául egy, az idő szerint általánosan elterjedtnek mondható verbunkosdallamtípus szolgál³. Csupán két – egymással is összefüggő – további Schubert-kompozíció címadása utal, már *önmagában*, egyértelműen *magyaros* eredetre: a zongorára, két kézre írott *Ungarische Melodie* (D 817) és a négykezes *Divertissement à l'hongroise* Op.54 (D 818). Az előbbi keletkezési

² V.ö.: Csáky Mór: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* (Európa, Bp. 1999), 182-183.

³ Részletes bemutatás: Domokos Mária: *Verbunkos dallam Schubert Gitárkvartettyében*. In: Zenetudományi dolgozatok 1978, Budapest, 57-70.

helyét és idejét pontosan tudjuk a kézirat alapján (Zseliz, 1824 szeptember 2.)⁴, utóbbiét az irodalom rendszerint ugyancsak 1824 őszére – egy újabb publikáció viszont egy esztendővel későbbre – teszi⁵. A rövid *Ungarische Melodie*-t – afféle „nyersanyagként” – később a három tételes *Divertissement* rondó-szerkezetű fináléjához használta fel a zeneszerző. Ez a jóval terjedelmesebb – csaknem fél órányi előadási idejű – darab ugyanakkor remek tanúbizonyságát adja, hogy Schubert képes volt a verbunkos-stílus nyelvi eszköztárának, kifejezőmódjának tökéletes elsajátítására⁶. A hungarizmusokban rendkívül gazdag, s mellette leleményes szerzői ötletekben szintúgy bővelkedő *Divertissement* átfogó elemzésére itt és most nincsen mód. Legfőbb célunk a kompozíció alábbi vizsgálatával mindössze annyi, hogy általa bepillantást nyerhessünk a kelet-európai melosz friss impulzusaiban megbúvó – s az elődök által jószerivel még kiaknázatlan – lehetőségeket kiváló érzékkel felfedező: az átvett, külhoni elemeket *saját*, merész és újszerű nyelvi fordulataival ötvözni tudó Schubert alkotói világába.

Az eddigi szakirodalomból Domokos Mária cikkének⁷ érdeme, hogy a többször visszatérő kezdőtéma⁸ *lehetséges* népzenei inspirációját keresve, konkrétan rámutatott egy dallamtípusra, melyről – túl a „tisztán” *zenei* szempontú analógiákon – *földrajzi* elterjedtsége révén is feltételezni lehet, hogy Schubert hallotta valamely zsánerbeli változatát Zselizen⁹, és amelyet többek között a „*Hej a mohi hegy borának...*” kezdetű ismert népdal képvisel. Domokos tanulmánya ezenkívül a *Divertissement* jó néhány *verbunkos* karakterű stílusjegyre hívja fel a figyelmet. Számunkra most elsősorban *ez utóbbiak* továbbgondolása tűnhet érdekesnek: olyan dallamfordulatok, valamint egyéb különleges harmóniai, ritmikai megoldások szemügyre vétele Schubert egyetlen *több tételes és egészében magyaros* kompozíciójában, melyek az életműben másutt is felbukkannak, és – közvetlenül, vagy közvetve – összefüggésbe hozhatóak a kor magyar zenei repertoárjával.

⁴ O. E. Deutsch: *Schuberts „Ungarische Melodie”*. In: *Studia Musicologica* III. Budapest 1962, 89-93., facsimile közreadással.

⁵ Domokos Mária: *Schubert Magyaros divertimentójáról*. In: *Muzsika*, 1997 december, 6-10.

⁶ V. ö. Pethő Csilla: *Hungarian Elements in the Works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert*. In: *Studia Musicologica* 41 (2000); a Schubertre vonatkozó rész: 248-284., ezen belül: 261-64.

⁷ Domokos Mária, u.o.

⁸ A Domokos-cikk megállapítja, hogy a kérdéses téma a háromtételes szerkezetet összefogó belső materiális „kapcsok” egyike. Ehhez hozzátehetjük azt is, hogy számos későbbi téma – így a nyitótétel dúr verbunkos-zenéje is részben – ebből nő ki. Schubert ciklikus monomotematikus törekvéseinek jellemző esetét láthatjuk itt.

⁹ Lásd barátai idézett visszaemlékezéseit Domokos Mária tanulmányában.

Már a nyitó téma eleve meglepi a hallgatót — *nyugati* kompozíciótól mérőben szokatlan hangzásvilága révén. Az első pillanattól kezdve egyfajta sejtelmes, megfoghatatlan, mondhatni szinte legenda-ízű varázs övezi. Különös vonása ennek a muzsikának, hogy egészében sokkal „északiasabb” hangot üt meg annál, mint amelyet a címfelirat alapján valójában várnánk. Ez a volta-képpen „távolság” benyomását keltő – és némileg színpadiasnak minősíthető – atmoszféra természetesen több, mint egyszerű díszlet: fellelhető már benne ugyanis annak a magyar tárgyú „puszta-romantikának” a lényegi magva, mely afféle „összművészeti toposzként” kíséri majd végig a századot – legnagyobb hazai zenei példáit talán Erkel Ferenc, Mosonyi Mihály tollából ismerjük –; s e toposz visszatérő, szinte elmaradhatatlan kísérőjelensége lesz a magyarsággal kapcsolatos megannyi *nyugati* zenei alkotásnak, irodalmi, vagy képzőművészeti ábrázolásnak, évtizedeken át. Talán nem túlozunk azt állítva, hogy a „mérhetetlen pusztaság” ilyenfajta, koraromantikus elvágyódással telített érzékeltetése végeredményben a *szabadság*, a *korlátatlanság* képzetével asszociálódik, s ezáltal a schuberti alkotói világlátástól, egyáltalán: a restauráció időszakának jellegzetes művészeti szemlélet- és kifejezőmódjától csöppet sem mondható idegennek — *szimbólumként* fogható föl. Tagadhatatlanul ott bujkál ezekben az ütemekben valamiféle fojtott heroizmus is, mely lassan, lépésenként bontakozik ki csupán, hogy majd a finálé *Rákóczi-induló* emlékképeket ébresztő¹⁰ csatazenéjében érhesse el tetőfokát. Schubert bizonyos értelemben *kétpólusú* zenei világot teremtett a *Divertissement*-ban.

Már a kezdőtéma harmóniai „távoli vizekre eveznek” tehát, és megnyitják egy titokzatos, álomszerűen felépített költői „birodalom” kapuit. A hosszan, töredékes formában feltárulkozó nyitó dallam végeredményben Schubert „saját népdala” lett; arról, hogy az egykoron hallott magyar melódia jelentős átalakításon mehetett keresztül, egyebek között kedvenc daktilus-ritmusképletének halmozása tanúskodik. Három alkalommal hangzik fel ez a téma a szabad rondó formájú első tétel során, mindannyiszor másként. A közbülső szakaszokban hamisítatlan verbunkosmuzsika csendül fel, mely lényegét tekintve a vokális ihletésű kezdőtémából alakul, fejlődik organikus-¹¹

A harmóniak „egzotikumai”, különleges „fűszerei” (pl. a dúrskála mélyített VI. foka itt-ott a dallamban), a motivika, a figurációk, a cigányzenekari hangzást felidéző faktúra, a ritmika (az ún. „bokázó zárlatok”)¹², a hirtelen

¹⁰ Domokos Mária, u.o.: a *Rákóczi-induló*t a kompozíció egyik *lehetséges* ihlető élményforrásaként jelölve meg.

¹¹ V.ö. Pethő Csilla, i.m., 256-261.

¹² Domokos Mária ezekről külön táblázatot készített (u.o.).

hangulati váltások és egyáltalán: a zene nemes „tartása”, heroizmus, patetikus tónusa: mind-mind félreismerhetetlen *verbunkos-eredetről* árulkodnak¹³. Mint már utaltam rá: amennyire ez osztrák szerzőnél egyáltalán lehetséges, Schubert teljességgel birtokolta a stílus szinte mindenfajta csínját-bínját. Egynémely pillanatnál ízebben magyarosat jószerivel még ithoni komponista sem sokat írt (ilyen például a 34. ütem)¹⁴. A mély és magas regiszterek szembeállítására helyenként cigányzenekar-szerű hatást kelt, amit kedvelt minore - maggiore játékkal tesz még színesebbé a zeneszerző (a 29-32., majd 37-40. ütemek). Itt egy, a korai verbunkosrepertoárra úgyszintén igen jellemző harmóniai szín-effektus révén tehát *feltűnő* módon találkozunk, s egy lépéssel közelebb is kerül egymáshoz *átvett*, idegen hangzásvilág és egyéni alkotói nyelvezet. Az „instrumentáció” tarka koloritjához tartoznak többek között a cimbalmot imitáló jellegzetes effektusok, valamint a virtuóz hatású, édeskés-hajlékony „hegedűszólók”. Utóbbiakhoz sorolhatjuk a 106-107. ütemeket; hogy az ilyenfajta „hegedű-effektus” (azonos magasságban, gyorsan ismétlődő hangok) már a XVII. században tipikus „magyarosságnak” minősült a Lajtán túli fül számára, arról a Bécsben működő Alessandro Poglietti egyik (1677-ben keletkezett) variációsorozatának (*Aria alle magna con alcuni variationi*) magyar változata alapján győződhetünk meg.

A verbunkos-dallamkultúrából kisarjadt önálló schuberti nyelv születésének lehetünk tanúi az 55. ütemtől kezdődő szakaszban is, melynél a két stílus még inkább egymásba mosódik, mint az imént; a korábban megismert alakjukhoz képest némiképp elidegenített motívumtöredékek, kilépve eredeti formai kötöttségük kereteiből, nyugati típusú: azaz *dramaturgiai csúcspont*-hoz vezető építkezésmód szolgálatába szegődnek. A hatásukban meglepetés-szerű 71-76. ütemek különleges, barbár, szinte primitív hangjukkal olyan zenei világra találunk rá, melyet másutt oláhoként, románoként ismerünk, így ezek a fordulatok még a magyar pusztáknál is keletebbre kalauzolnak.

Az 57. taktusban töredékesen, majd a 112-116. ütemek szekvenciáján belül [*1.a kottapélda*] különféle transzformált alakokban tűnik fel egy sajátos dallamív, mely a verbunkos-stílus legáltalánosabb, *közhelyszerű* hangszerezés motívumképleteinek egyike, s amelynek ősrégi családfája (közvetetten) a reneszánsz időszakának egy nemzetközileg elterjedt hangszerezés díszítőkép-

¹³ Pethő Csilla mutatta ki dolgozatában, hogy a (formakoncepciója szerint alapvetően *rondó*-sémát magán viselő) nyitó tétel rendhagyó, mozaikszerűnek minősíthető építkezésmódjában is *verbunkos*-hatás tükröződik (i.m., 255-56.).

¹⁴ A harmóniafordulat egyébiránt többször hallható a mű különböző részein, így ez is a szerkezetet összefogó „kapcsok” egyike a hasonló szerepű melodikai elemeken túl.

letéig vezethető vissza¹⁵. Így megtalálható a formula Tinódinál, majd később Erkel *Bánk bán*jában [1.b) *kottapélda*], valamint annak a XIX. század elejéről ránk maradt melódiának az élén, melyet Kodály a *Háry János intermezzójá*-nak főrészében dolgozott fel — hogy csak néhány példát említsünk. Teljes alakjában hallhatjuk a képletet a *Divertissement* zárótételének 73-75. ütemei-ben [1.c) *kottapélda*].

1.a) Schubert: *Divertissement à l' hongroise* I. tétel, 116. ütem



1.b) Erkel: *Bánk bán*, III. felvonás



1.c) Schubert: *Divertissement* III. tétel, 73-75. ütem



Közeli rokona az *Ungarische Melodie* kezdődallamának, amely egyben a *Divertissement* zárótételének rondótémája lett [2. *kottapélda*].

2. Schubert: *Divertissement*, a III. tétel kezdete



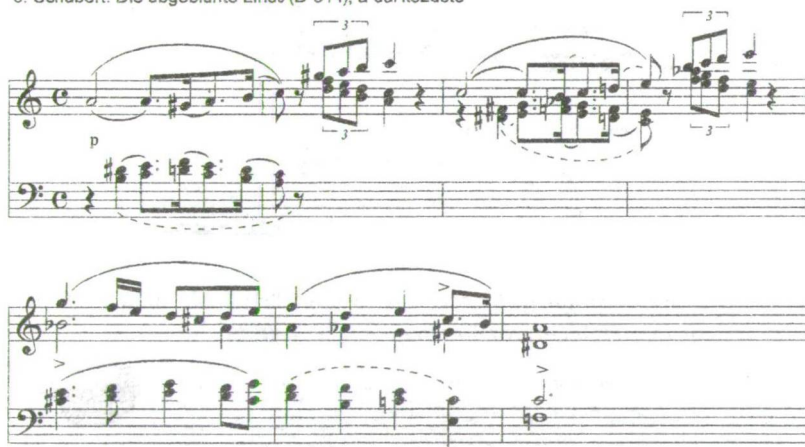
A század folyamán, és még a későbbiekben is megtalálhatjuk *ez utóbbi* téma típusbeli változatait más zeneszerzők műveiben — természetesen anélkül, hogy a konkrét egymásból-származás lehetősége *minden esetben* ténylegesen fölmerülne. Kései utódaira bukkanhatunk egyebek között Liszt *Hungaria* - szimfonikus költeményének indulózenéjében (1854), valamint

¹⁵ V.ö. Király Péter: *A lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig* (Baltassi Kiadó, Bp. 1995), 206-07.; a jelen tanulmány szerzője is adott már összefoglaló áttekintést a kérdésről egy ízben (*Johann Sebastian Bach zenéjének kelet-közép-európai dallamkapcsolataihoz*. In: *Bach tanulmányok* 8, Magyar Bach Társaság 2002).

Bartók fiatalkori alkotása, a *Kossuth* - szimfóniai költemény (1903) magyar harci témájában.

Visszatérve a több évszázad muzsikájában fellelhető, köznyelvi jellegű verbunkos-dallamfigura útjához, érdemes rövid kitekintést tenni a Schubert-életműre, más előfordulási alkalmait is felkutatva. Szinte csak előtűnik és máris tovasuhan ornamentális töredéke a híres *D-dúr katonainduló* (Op.51, No.1, D 733) egy, kifejezetten magyarosnak tetsző pillanatában¹⁶. Még érdekesebbnek mondható a vizsgált verbunkos-dallamfv felhangzása a Széchenyi Lajos (sárvári és felsővidéki gróf, Széchenyi István fivére) versére készült Schubert-dal, *Az elvirágzott hársfa* (*Die abgeblühte Linde*, Op.7, No.1, D 514) kezdetén¹⁷. A bevezető ütemekből rendkívül temperamentumos, igen eredetien magyar hangvétel árad¹⁸ [3. kottapélda].

3. Schubert: Die abgeblühte Linde (D 514), a dal kezdete



¹⁶ 34. ütem. A kompozíciót egyébként a szakirodalom – hagyományosan, és kétségkívül nem maradéktalanul meggyőző érvennyel – Schubert magyar hatást mutató darabjai közé sorolja (v.ö. Pethő Csilla, i.m., 265).

¹⁷ Amennyiben nem tévedünk fatálisan a dal hungarizmusainak létét illetően, nem elhanyagolható tényező, hogy az inég (feltehetőleg) Schubert első magyarországi útját megelőzően (a Deutsch-jegyzék adata szerint: 1817-ben [?]) keletkezett (csakúgy, mint a stílusa terén részben szintén magyaros g-moll vonósnygyes – D 173; 1815)!

¹⁸ Az eddigi irodalom meglehetősen csekély figyelmet szentelt e Schubert-kompozíció magyaros stíluslemeinek; megemlítendő Frank Oszkár néhány észrevétele a *Schubert-dalokat* elemző könyvében (Akkord Kiadó Bp., 1994), 27., 40.

Itt félbevágja a kérdéses dallamfigurát a kétszeri indulás közé ékelődő játékos, triolás motívumváltozat. Figyelemre méltóak a kísérőharmóniak, melyek a moll skálát felemelt IV. fokkal („cigány moll”), a másodszori (dúr harmonizálású) ívet pedig többek között a hangsor leszállított VI. fokával színezik — utóbbi a *Divertissement*-ben is megfigyelhető volt, és gyakori jelenség a verbunkoszenében.

Alig észlelhető, *beékelődő* keleties árnyalatot csempész a B-dúr zongoraszonáta (D 960) nyitótételbeli expozíciójának második témaerületébe ez a széles körben elterjedt dallamív (68. ütem) [4.a) *kottapélda*]. Magyaros momentumok felbukkanása ebben a kései Schubert-alkotásban: a vele egyébként is jó néhány texturális analógiát magában rejtő *Vonósötös* (D 956) közismert *hungarizmusainak* tözsomszedságában, csupán *relatív* meglepetésnek tűnhet.

4. a) Schubert: B-dúr zongoraszonáta (D 960) I. tétel, 67-68. ütem



Verbunkos-reminiscenciákról árulkodnak a díszítőhangok, a megelőző ütemek ritmusképletei, valamint a (63. ütemtől kezdődő) teljes szakasz „kesernyés” harmóniai játéka — mely utóbbi némileg *Az elvirágzott hársfa* kezdetének hangzásképeivel vonható párhuzamba. Tanulságos lehet végül egy további példát hoznunk a vizsgált dallamfordulatra ugyanebből a műből. A zárótétel kezdetén *tükrőfordítású* dúr transzformációja jelenik meg ún. *szubtematikus* alakzatként. Valódi magyaros karakterről itt már nemigen beszélhetünk¹⁹ [4.b) *kottapélda*]:

4. b) Schubert: B-dúr zongoraszonáta III. tétel, 19-23 ütem



¹⁹ Az más kérdés, hogy a tétel motívikus anyagában és harmóniakészletében mégiscsak kirajzolódnak távoli verbunkos- emlékek, amire különösen a (már hivatkozott) *Vonósötös* -fináléval (D 956) való egybevetéskor derül fény — ám ezekre az összefüggésekre most nem térünk ki. Az egyes művön belül, s ugyanúgy a művek között érvényre jutó *szubtematika*, más analóg szerkezeti tényezőkkel együtt („közös” harmóniai jelenségek, hangnemiség-hangnemkarakter, viszsztatéró ritmikai elemek, textúra, faktúra rokonsága stb.) olyan fontos — szinte *ciklikus* igényűnek természetűnek minősíthető — látens „hidat” létesítenek az „egy csokorban” keletkezett kései Schubert-kompozíciók között (D 956, 957, 958, 959, 960; az analógiák miatt szintén ide sorolandó a valamivel korábbi D 940 és 953), amelyeknek felfedezése elengedhetetlenül szükséges az *utolsó esztendő* alkotói világának maradéktalan megértéséhez. Elemző bemutatásuk ugyanakkor több tucatnyi oldalt igényelne, s végeredményben nem tartozna a jelen tanulmány tárgykörébe.

Láthatjuk a fenti példák alapján, miként alakul át, oldódik fel, s válik legvégül koherens alkotóelemmé a verbunkosmuzsika egynémely stiláris impulzusa a szüntelen megújódásra kész: gazdagságában már-már áttekinthetetlennek tűnő schuberti melódiavilágban. A magyaros inspiráció így tehát különböző „szinteken” érvényesül nála; ennél fogva olyan speciális kapcsolatokról is beszélhetünk e *külső hatások* és *komplex zeneszerzői nyelv* viszonya terén, melyeknél az átvett-átalakított elemek spontán beépülése egy-egy terjedelmesebb kompozíció szövetébe (épp e többnyire *játékos* spontaneitás révén) *közvetlenül* már nem függ össze valamikori verbunkos-múltjukkal. Hiszen Schubert kifürkészhetetlen alkotói fantáziája összegyűr, megolvaszt mindent, hogy e tarka egyvelegből végül megszülethessen egy önmagaformálta, önnön és szilárd logikájú világ: *hangokból* felépített és a valóságosnál *emberibb* lélek-univerzum.